Warszawa, d. 1 listopada 1918 r. № 3 (138)

PRZEGLĄD MUZYCZNY

FRANCISZEK BRZEZIŃSKI.

Zasadnicza reforma wykształcenia muzycznego.

(Ciąg dalszy).

Ogół społeczeństwa (mam tu na razie na myśli warstwy wykształcone, t. zw. inteligencję) możnaby podzielić pod względem muzycznem na 4 kategorje:

1) Niemuzykalni t. j. ludzie nielubiący muzyki lub zupełnie względem niej obojętni.

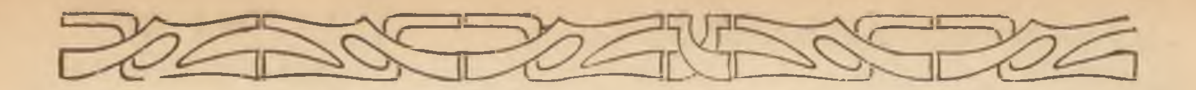
2) Miłośnicy bierni t. j. słuchający chętnie muzyki.

3) Miłośnicy czynni czyli t. zw. dyletanci, uprawiający muzykę dla własnej przyjemności.

4) Muzycy zawodowi.

Dla każdej z tych kategorji zakres wykształcenia muzycznego musi być inny, — ale *pewne wykształcenie* potrzebne jest dla wszystkich. Jakto? czyżby i dla niemuzykalnych? Oczywiście! Jak lekcje geografji potrzebne są i dla tych, którzy podróżować nie lubią, albo nie mają okazji.

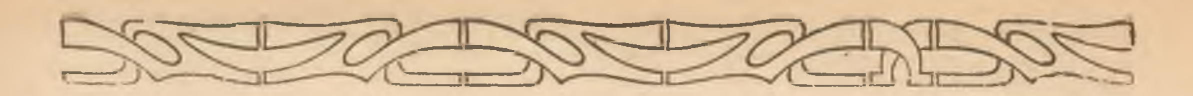
Jest to jeszcze wielka kwestja, czy wielu ludzi, którzy się uważają za zupełnie niemuzykalnych, są takimi w istocie, czy nie lubiliby muzyki, gdyby się wychowali w atmosferze prawdziwej muzykalnej, czy nie interesowaliby się muzyką przynajmniej tyle, co literaturą lub sztukami plastycznemi, gdyby mieli chociaż tyle wiadomości o muzyce, wiele o innych sztukach pięknych. Zainteresowanie jakąkolwiek dziedziną życia zależy w znacznej mierze od sumy wiadomości, jakie o niej posiadamy: kto przebywa wiele w sferach politycznych, ten mimowoli interesuje się polityką; kto żyje w towarzystwie malarzy i rzeźbiarzy, ten mimowoli nabiera gustu do obrazów i rzeźb. W Krakowie np. prawie każdy człowiek z dobrego towarzystwa interesuje się literaturą, teatrem, malarstwem; we Lwowie lub Lipsku muzyka jest najczęstszym tematem rozmów. Sądzę, że niewielu znalazłoby się ludzi, mających wrodzony nieprzezwyciężony wstręt do muzyki lub zupełnie na muzykę niewrażliwych; wstręt jest rezultatem stykania się w dzieciństwie ze złą muzyką, niewrażliwość jest skutkiem braku zainteresowania się, braku wiadomości. Przypuśćmy jednak, że są ludzie bezwględnie i nieuleczalnie niemuzykalni, t. j. tacy, którym brak muzykalnego ucha, którzy nie są w stanie odróżnić dwu melodji, choćby jaknajczęściej słyszanych. Otóż i tacy ludzie, niezdolni do *używania* muzyki, powinni jednak *wiedzieć* o muzyce, wiedzieć choćby tyle, wiele każdy wykształcony człowiek powinien wiedzieć o najważniejszych objawach życia: o kwestjach społecznych i politycznych, o odkryciach i wynalazkach, o literaturze; teatrze i sztukach plastycznych. Muzyka ma dotychczas ten wyjątkowy przywilej, że najbardziej i najogólniej wykształconym



ludziom wolno o niej *nic zgoła* nie wiedzieć. Bardzo wybitni powieściopisarze, gdy im wypadnie czasem potrącić o muzykę, nie wahają się pisać najokropniejszych niedorzeczności. Przypuszczam, że niejeden z tych „niemuzykalnych" radby mieć choć jakie takie pojęcie o istocie sztuki, która posiada tak wielki urok dla większości jego bliźnich, — że radby wiedzieć, co oznaczają te terminy muzyczne, które tak często słyszy w rozmowie lub czyta w pismach, — kiedy żyli i do jakiej narodowości należeli ci wielcy twórcy muzyczni, których nazwiska tak często obijają mu się o uszy, — jak się nazywają i jak wyglądają różne instrumenty muzyczne, — jaką rolę odgrywała muzyka w historji cywilizacji i jakiemu podlegała rozwojowi. Tego rodzaju wiadomości są przystępne dla wszystkich, nie wymagają żadnego specjalnego uzdolnienia, mogą być przedmiotem wykładów szkolnych, jak historja lub geografja; przy tych „lekcjach muzyki" (a właściwie „o muzyce") nawet fortepjan jest zbyteczny. Wydaje mi się tedy rzeczą możliwą i pożyteczną przeznaczenie w wyższych klasach gimnazjalnych jednej lub dwu godzin tygodniowo dla wykładów „o sztuce": możnaby poświęcić jeden rok dla dziejów rzeźby i malarstwa, jeden dla architektury i muzyki i jeden lub dwa dla literatury pięknej powszechnej.

Daleko większy zakres obejmuje wykształcenie muzyczne *miłośników biernych*, czyli ludzi z natury mniej lub więcej muzykalnych. Tutaj chodzi już nietylko o *wiadomości o muzyce*, ale i *poznanie muzyki*, o praktyczne nauczanie się *słuchania muzyki*. Do tego wykształcenia służyć mają lekcje, przy których już niezbędnym jest fortepjan; tylko że nie zasiada przy nim uczeń, lecz nauczyciel, przeplatający swój wykład ilustracją muzyczną; lekcje zatem mogą być zbiorowe, jak lekcje szkolne. Począwszy od rozróżniania rozmaitych rodzajów taktu, a skończywszy na odróżnianiu form, epok, stylów, narodowości i autorów, czyli na „djagnozie muzycznej" oraz na zdolności krytykowania wartości autorów i ich wykonania, — wszystkiego tego można się nauczyć, nie ucząc się grać na żadnym instrumencie. Wykształcenie to jest zatem dostępne dla wszystkich prawie ludzi inteligentnych i muzykalnych z natury, nie wymaga bowiem specjalnego uzdolnienia wykonawczego, jak zręczność palców lub głos do śpiewu. Na 100 uczących się dzieci przynajmniej 90 z zajęciem słuchać będzie takich lekcji, urozmaiconych grą nauczyciela na fortepjanie, podczas kiedy dzisiejsze „lekcje muzyki" zdolne są odstręczyć nawet takie dzieci, które muzykę bardzo lubią. I nietylko dzieci, ale mnóstwo dorosłych miłośników muzyki z przyjemnością i pożytkiem słuchać będzie takich wykładów o muzyce, podczas których nauczyciel da im poznać utwory największych mistrzów w pewnym porządku, w związku z historją muzyki, wraz z objaśnieniem, jaki wpływ wywarł dany kompozytor, jakie są właściwości jego stylu, czem wyróżnia się od swych poprzedników lub spółczesnych, jaki był zakres jego twórczości, w czem celował i na czem polega większa lub mniejsza wartość jego utworów. — Znajomość literatury muzycznej byłaby bardzo niekompletną, gdyby ograniczała się jedynie do utworów fortepjanowych; to też nauczyciel może zaznajomić słuchaczów z wszelkiemi rodzajami muzyki, zarówno instrumentalnej, jak i wokalnej: najwybitniejsze opery, oratorja i kantaty będzie przegrywał w całości lub w wyjątkach z wyciągów fortepjanowych; prawie wszystkie utwory symfoniczne i kameralne największych kompozytorów są przełożone na fortepjan w układzie na 4 ręce, mogą więc być wykonane na lekcjach przez nauczyciela z pomocą choćby jakiegoś muzykalnego amatora, dobrze czytającego nuty; podobną przysługę oddać też mogą nauczycielowi i słuchaczom amatorzy przy objaśnianiu literatnry skrzypcowej, wiolonczelowej lub pieśniarskiej.

Zakres tych wykładów jest, jak widzimy, prawie nieograniczenie wielki, to też może być dowolnie zacieśniony lub rozszerzony, stosownie do wymagań słuchaczów i do objętości wiedzy nauczyciela, podobnie jak różnym bywa zakres pewnych przedmiotów, wykładanych w szkołach niższych, średnich i uniwersytetach. Tutaj nasuwa się zapewne wszystkim pytanie: skąd wziąć nauczycieli do takich wykładów? Gdzie są tacy muzycy, którzyby łączyli wiedzę teoretyczną, znajomość historji muzyki i literatury muzycznej, wrodzoną muzykalność i wyrobiony smak muzyczny, wreszcie niezbędną do tych lekcji biegłość w czytaniu nut i grze na fortepjanie? W tem pytaniu leży jądro całej sprawy i za chwilę do tej sprawy przejdziemy. Teraz chciałbym jeszcze objaśnić zapomocą kilku przykładów, w jaki sposób mniej więcej mają

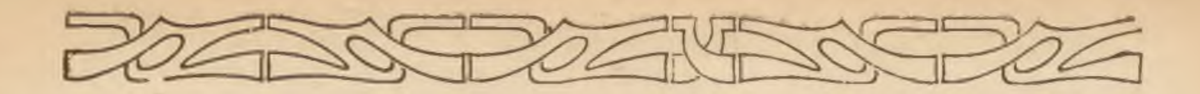


się odbywać owe lekcje muzyki dla amatorów biernych. Zacznę od lekcji dla małych dzieci np. od lat 6-ciu do 10-ciu: nauczyciel lub nauczycielka objaśnia różnicę pomiędzy krakowiakiem a oberkiem (respective pomiędzy polką a walcem) zapomocą muzyki a nawet i tańca, — przyczem muszę wtrącić uwagę, że nieocenioną wartość, jako przygotowanie do lekcji muzyki, ma gimnastyka rytmiczna Dalcroze'a, którą wprost za najlepszy początek umuzykalnienia, za najsolidniejszą podstawę wykształcenia muzycznego uważam; — dzieci powinny umieć określić zapomocą dyrygowania rękami, zapomocą tańca lub głośnego liczenia, czy dany taniec ma takt na $^2/_4$ czy na $^3/_4$.

W ten sposób poznają dzieci z kolei poloneza, mazura, drabanta i dawniejsze tańce, jak menueta lub gawota; przykłady muzyczne powinny być jaknajładniejsze, jaknajlepiej zagrane. W dalszym ciągu idą piosenki ludowe, wyjątki z popularnych oper, a więc np. u nas z oper Moniuszki; następne łatwiejsze utwory fortepjanowe, jak np sonatiny Clementiego; potem najprzystępniejsze dla zrozumienia utwory Haydna, Mozarta, Beethovena, dalej Webera, Schuberta, Mendelssohna, Chopina, Schumanna i t. d. Z początku jaknajmniej teorji i historji, jaknajmniej suchego wykładu, aby lekcja nigdy nie była nudną; muzykę poważną można przeplatać lekką, byleby zawsze dobrą, nie trywjalną, nie banalną, nie ordynarną, nie sentymentalną. — chyba jeżeli chodzi o danie przykładu, co to jest zła muzyka. Kursy wyższe obejmują coraz to więcej wiadomości teoretycznych i historycznych, coraz większy zakres literatury muzycznej, wymagają więc odpowiedniej wiedzy oraz techniki ze strony nauczyciela. To też, podobnie jak są nauczyciele szkół elementarnych, niższych i wyższych klas szkół średnich oraz profesorowie uniwersytetów, — muszą być i nauczyciele muzyki różnych stopni.

Przejdźmy teraz do wykształcenia muzycznego 3-ej kategorji t. j. amatorów czynnych. Uprawiać czynnie muzykę, choćby tylko po amatorsku, dla własnej przyjemności, powinni *tylko* ludzie muzykalni, odpowiednio uzdolnieni i wykształceni. Brzdąkanie na fortepjanie ludzi niemuzykalnych, nie mających ani wrodzonego smaku, ani wykształcenia muzycznego, ani jakiej takiej techniki, jest rzeczą nieznośną; można sobie bez talentu rysować, malować albo pisać wiersze „dla własnej przyjemności“ — to bliźnim nie szkodzi; ale zła muzyka jest wprost niedelikatnością wobec bliźnich i tylko na pustyni mogłaby nikomu nie przeszkadzać. Powtóre, czyż nie szkoda czasu, pieniędzy i energji na naukę, która absolutnie do żadnego rezultatu nie prowadzi, żadnego pożytku przynieść nie jest w stanie?

A więc uczyć się grać na instrumentach lub śpiewać powinny tylko osoby muzykalne z natury, posiadające łatwość w zdobywaniu techniki i istotne zamiłowanie. Jeżeli dziecko umie wyśpiewywać czysto każdą melodję, jeżeli słucha z zajęciem muzyki i okazuje chęć grania, nauczyciel może spróbować uczyć je grać na fortepjanie, w krótkim czasie przekona się, czy dziecko jest dosyć muzykalne, aby grać rytmicznie, bez głośnego rachowania, aby spostrzedz się, gdy uderza fałszywy klawisz, aby wygrać coś ze słuchu. Tylko takie dzieci muzykalne i pragnące grać, należy uczyć gry na fortepjanie, ewentualnie na innych instrumentach, nie zaniedbując jednak w żadnym razie fortepjanu; nie można być dobrym muzykiem (choćby amatorem), jeżeli się nie umie grać na fortepjanie; jest to bowiem jedyny instrument. dający pełną harmonję, pozwalający muzykować i poznawać muzykę bez pomocy innych. Lekcje gry na fortepjanie (podobnie jak gry na skrzypcach, wiolonczeli albo jak lekcje śpiewu) są lekcjami techniki muzycznej i odbywać się powinny niezależnie od „lekcji muzyki“ czyli wykształcenia muzycznego. Uczący się grać, chociażby z góry uczynił postanowienie niezostania artystą fachowym, tylko dyletantem, powinien starać się zostać „dobrym dyletantem“ t. j. nauczyć się grać jaknajlepiej, jaknajbieglej, a więc, o ile możności uczyć się od dobrych specjalistów. Nauka dyletanta tym jednak powinna się różnić od nauki wirtuoza że, nie stawiając biegłości za cel. lecz za środek do uprawiania czynnie dobrej muzyki, dyletant powinien głównie dążyć do tego, aby biegle czytał nuty, rozumiał co gra, aby grał rytmicznie, we właściwem tempie, dobrze frazował, miał ładne uderzenie, aby mógł sam poznać literaturę muzyczną, aby mógł każdy utwór z nut wygrać; przedewszystkiem zaś powinien umieć



grać na 4 ręce, akompanjować i grać w zespołach kameralnych; o ile ma głos, powinien też umieć czytać nuty głosem i módz śpiewać w zespołach wokalnych.

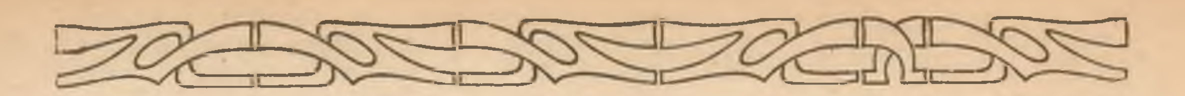
Naturalnie, chcąc się nauczyć grać biegle na fortepjanie, trzeba w pierwszym okresie nauki uprawiać pilnie wszystkie ćwiczenia, które do tego celu prowadzą. Ale po zdobyciu pewnej wprawy nie należy już, jak to czynią obecnie wszyscy uczniowie szkół muzycznych, ćwiczyć godzinami jedną wprawkę, jeden tryl lub pasaż, grać miesiącami (jeśli nie latami) jedną etiudę lub jeden „kawałek", dopóki się go nie gra koncertowo — przyczem oczywiście brak już czasu na granie innych rzeczy, gdyż dyletant nie może zazwyczaj całego swego czasu poświęcić sztuce tak, jak ci, którzy się na wirtuozów kształcą. Pod kierunkiem dobrego nauczyciela powinien dyletant przestudjować jaknajwiększą ilość utworów wielkich mistrzów, jak Bacha, Haendla, Haydna, Mozarta, Beethovena, Schuberta, Brahmsa; nabierze przytem niemniejszej techniki, jak gdyby grał całemi miesiącami jedno i to samo; już sam „Wohltemperiertes Klavier" Bacha wyrobi mu wybornie technikę palcową, a przytem nauczy go myśleć, słuchać, i grać polifonicznie. Potem może już sam, bez pomocy nauczyciela, poznawać literaturę muzyczną, nietylko fortepjanową, ale wokalną, kameralną i symfoniczną; dzieła symfoniczne może grywać w układzie czteroręcznym, opery z wyciągów fortepjanowych (koniecznie z tekstem czyli głosami do śpiewu), w czytaniu których i układaniu na fortepjan bardzo szybko nabywa się wprawy. Może nawet nauczyć się czytać partytury orkiestrowe, co pozwoli mu poznawać dzieła symfoniczne gruntownie, z ich instrumentacją.

Oto co może, co powinienby umieć wykształcony dyletant, a czego dziś wielu fachowych muzyków nie umie. Wieluż to śpiewaków nie potrafi sobie nawet zaakompanjować na fortepjanie, wielu wirtuozów nie zna historji muzyki a nawet literatury muzycznej poza swoim repertuarem? Wielu nauczycieli i nauczycielek fortepjanu nie potrafi objaśnić, na czem polega forma sonaty lub ronda, kiedy żył Scarlatti albo Bach, z jakich instrumentów składa się współczesna orkiestra, jaka jest skala każdego instrumentu i t. d.

Można śmiało powiedzieć, że obecnie większość muzyków fachowych daleka jest od tego wykształcenia muzycznego, jakie tu proponowałem dla dyletantów, a nawet dla biernych amatorów muzyki i dla niemuzykalnych. Otóż nie ulega chyba wątpliwości, że każdy artysta-muzyk, o ile naprawdę chce być muzykiem i artystą, a nie rzemieślnikiem mniej lub więcej utalentowanym, powinienby otrzymać wykształcenie muzyczne ogólne obok specjalnego wyrobienia w swoim fachu. Oczywiście dla kompozytorów i kapelmistrzów wykształcenie takie rozumie się samo przez się, a i dla krytyków muzycznych powinnoby stanowić *conditio sine qua non*, czyli warunek konieczny.

Przedewszystkiem zaś powinien powstać *nowy fach: nauczycieli muzyki*, nie mający prawie nic wspólnego z obecnem nauczycielstwem; w tem leży jądro całej sprawy, jej praktyczne rozwiązanie. Reforma wykształcenia muzycznego społeczeństwa musi się zacząć od reformy wykształcenia pedagogów, a raczej od wytworzenia całego zastępu pedagogów muzycznych zupełnie nowego rodzaju. Sprawą tą powinnyby tedy w pierwszej linji zająć się wszystkie konserwatorja i szkoły muzyczne, stając się obok tego, czem są obecnie, t. j. szkołami dla wirtuozów lub kompozytorów, jednocześnie *seminarjami* dla pedagogów muzycznych nowego typu. Wieluż to z młodzieży, zapełniających na całym świecie konserwatorja muzyczne, zostaje naprawdę wirtuozami lub kompozytorami? wieluż to z pomiędzy tych „skończonych" wirtuozów robi naprawdę karjerę na estradzie lub na scenie? wielu z tych kompozytorów ma istotnie talent, któryby im dał głośne imię lub pozwolił żyć z kompozycji?

Początkom wszelkiej nauki gry na instrumentach lub śpiewu powinna towarzyszyć nauka *solfeggia*, t. j, nauka czytania nut głosem, oraz dyktando muzyczne, t. j. pisania nut ze słuchu. We wszystkich konserwatorjach i szkołach muzycznych nauka ta powinna stanowić obowiązujący kurs przygotowawczy dla wszystkich uczniów (dotychczas tylko we Francji i w Belgji zostało to wprowadzone). W wielu krajach, a ostatnio i u nas, coraz częściej spotyka się w programach gimnazjów a nawet szkół niższych lekcje śpiewu zbiorowego dla dzieci: o ile jednak lekcje te polegają jedynie na śpiewaniu ze słuchu, to — jako umuzykalnianie — są bez znaczenia: zamiast tego należałoby wprowadzić naukę *solfeggia* i dyktanda muzycznego; to ostatnie da się stosować zwłaszcza w okresie, kiedy chłopcy, z powodu mutacji głosu, nie mogą śpiewać.



Większość tej młodzieży skazaną jest na pracę pedagogiczną; — i nie byłoby w tem nic złego, ani tragicznego: wszakże zawodowi pedagogicznemu oddają się i najwięksi uczeni i artyści z wielkim pożytkiem dla społeczeństwa, z prawdziwym zamiłowaniem i zadowoleniem wewnętrznem, często nawet z niemałą korzyścią materjalną. Ale w tym wypadku rzecz się ma inaczej: ze szkół muzycznych wychodzi obecnie cały zastęp chybionych wirtuozów, zawiedzionych w swych nadziejach i traktujących zawód nauczycielski bez żadnego zapału, z konieczności, dla chleba, - a co gorsza bez żadnego pożytku dla społeczeństw, bez widoków lepszej przyszłości dla siebie. Jakiż zapał ma ich ogarniać, gdy za liche pieniądze uczą bębnić na fortepjanie dzieci bez talentu i bez ochoty do nauki? Cóż to za męka słuchanie takiego stukania w klawisze po kilka godzin dziennie! Jakaż zresztą korzyść z takich lekcji dla uczących się i ich bliźnich? Jakże się dziwić, że są ludzie, którzy muzykę domową, a w szczególności fortepjan, uważają za plagę ludzkości?

(D. n.)

FILIP LIBERMAN.

Z zagadnień metodologji fortepianowej.

Non, nisi parendo vincitur Bacon ***).

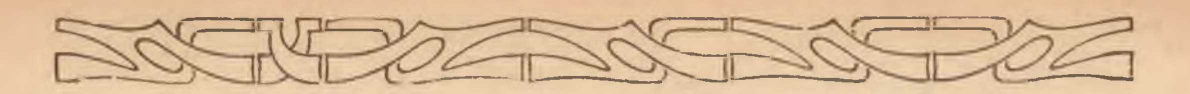
Metoda (z grec. methodos) jest to w najogólniejszym znaczeniu zespół (kompleks) środków, opartych na pewnych zasadach i zmierzających ku osiągnięciu danego celu, bez względu na to, czy ten cel należy do dziedziny sztuki lub też nauki. Są metody śpiewu, metody gry skrzypcowej, fortepjanowej i t. d. Dążenia do ustalenia pewnego stałego systemu w dziedzinie nauczania muzycznego zajmowały od dawien dawna umysły wszystkich niemal kulturalnych narodów.

W ostatnich czasach dążenia te zaczęły ujawniać się nieraz w karykaturalnej postaci, a publiczność zatyka uszy na sam dźwięk greckiego słowa, które stało się dla niej synonimem czegoś upiornego. Nie trzeba jednak wpadać w ostateczność. W czasach obecnych coraz trudniej o ludzi naiwnych i łatwowiernych, dających się wziąć na lep szarlatańskich obietnic: „In 24 Stunden fertigen Redner, in 3 Monaten perfekten Franzosen zu machen". Jeszcze w wieku 16-ym, według słów Kinkeldeya*), były w obiegu podręczniki dla samouków do gry na lutni. We wstępie książki zaznaczano, że można dojść aż do doskonałości w grze na tym instrumencie przy ścisłym stosowaniu się do zawartych w książce prawideł i wskazówek. Nawet poważni muzycy XVI wieku jak Diruta we Włoszech i Antonio de Cabezon w Hiszpanji lekkomyślnie głosili, że do pomocy nauczyciela uczeń powinien się zwracać tylko na samym początku studjów, w przeciągu pierwszych dni kilku, natomiast dla dalszych studjów w zupełności wystarcza ścisłe przestrzeganie wskazówek, zawartych**) w ich podręcznikach.

Lecz i w naszych czasach obok „Samouczków" gry na gitarze, można jeszcze znaleźć „Samouczki" do nauki gry na skrzypcach, na fortepjanie i t. p. W swoim czasie lichy ten towar, obliczony na ludzką łatwowierność i głupotę, cieszył się wcale dobrym popytem, ale dziś minęły już dlań piękne dni Aranjuezu: kończy żywot doczesny w kurzu zakamarków księgarskich. Jednakże panowie wynalazcy wszelkiej tandety nie dają za wygraną i dla przynęty klijentów nie gardzą środkami najgorszego gatunku. Wyzyskując mianjackie upodobanie publiczności do wszelkiego nowatorstwa „tworzą" metodę jakoby „nowoczesną", reklamują ją iście po amerykańsku i, pewni powodzenia, wyczekują licznych klijentów. A wyczekują doprawdy nie bez-

---

*) Kinkeldey. Orgel und Klavier im XVI. Jahrhundert.
**) Patrz: Seifert, str. 49.
***) Poddając się naturze, zwyciężamy ją.



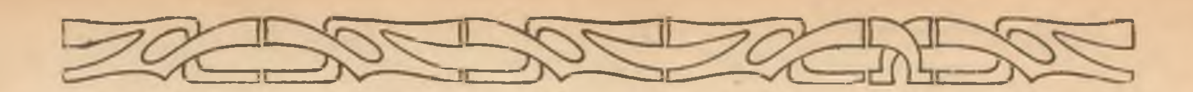
podstawnie; w większości wypadków rachuby uwieńczone zostają pomyślnym skutkiem.

Z pośród wszystkich narodów Amerykanie wzięli rekord pod względem łapania się na wszystko, co można podciągnąć pod miano „nowej metody". Przedsiębiorczy jankesi, których tak trudno oszukać w sferze interesu, wykazują na gruncie sztuki naiwność iście rozbrajającą. Nie starczyłoby miejsca, gdybyśmy chcieli zająć się tu szczegółowem rozpatrzeniem licznych wypadków, w których widzimy, jak oświeceni potomkowie Franklina, łasi na tanią reklamę, wpadają w matnię i popełniają jedno głupstwo za drugim. Znana w New Jorku nauczycielka śpiewu Pitch Lankow w jaskrawych barwach maluje podstępne i brzydkie środki, do jakich ucieka się konkurencja pośród amerykańskich nauczycieli śpiewu. Podług jednej metody, pisze pani Lankow, dla osiągnięcia prawidłowego oddechu, każą uczniowi biec po schodach w górę i na dół, potem kładą go na kanapę, stawiają mu na brzuchu szklankę wody i nakazują przestrzegać, by przy wdechu i wydechu woda nie wylewała się ze szklanki. Jakaś nauczycielka udziela lekcji śpiewu, a osobno lekcji oddechu. Ostatnie polegają na tem, że ucznia stawiają na środku pokoju i każą mu dmuchać na znajdujące się o kilka kroków od niego pióro tak długo, dopóki się ono nie poruszy. Do humorystycznych wprost przykładów w danej kwestji zaliczyć trzeba następujący fakt, przytoczony przez panią Lankow Zgłosiła się do niej pewna młoda adeptka śpiewu. Na zapytanie, podług jakiej metody odbywa studja, odrzekła, że podług metody Par-Asola. Pani L ze wstydem musiała wyznać, że nic dotychczas o takim profesorze nie słyszała. Okazało się z objaśnień, że metoda polega na następującym procesie. Nauczyciel stawał w jednym kącie, a uczeń w drugim. Miano opracować jakiś dźwięk. Nauczyciel zaczyna otwierać powolutku parasol i to służy uczniowi za wskazówkę do stopniowego wzmacniana głosu W chwili, gdy parasol zostaje całkowicie otwarty, dźwięk dochodzi do najwyższego napięcia. Poczem parasol zaczyna się znowu zamykać i to staje się oznaką stopniowego zamierania dźwięku. Oto czem była metoda Par-Asola.

Nietylko w Ameryce, ale i u nas, nietylko w dziedzinie pedagogji wokalnej, lecz i fortepjanowej dzieje się nie lepiej. W jakże niedalekiej jeszcze przeszłości układano monety na wierzchu dłoni grającego w celu zachowania absolutnego spokoju ręki. Dziś coprawda monety utonęły w Lecie zapomnienia, przyrządy Kalkbrennera, Logis i Hertza należą już do historji, nad gimnastyką palców sławnego Jacksona dawno przeszliśmy do porządku dziennego, jak również nad niemą klawjaturą Wirgla, ale zamiast starych tortur wynajdują coraz to nowe. Jeszcze nie zdążono pogrzebać ze czcią należytą gimnastyki Jacksona, gdy na mglistym horyzoncie pedagogji fortepianowej zabłysnął meteorycznym blaskiem masaż dowcipnego Schnee. Monety miedziane i głupie korki pokornie ustąpiły miejsca drewnianym ołówkom i piłkom gumowym, a szumnie reklamowany mechaniczny przyrząd Zacharjasza na swój sposób zapewnia „in 24 Stunden fertigen Redner in 3 Monaten perfekten Franzosen zu machen". Publiczność wierzy w zbawienne skutki zaofiarowanych jej środków i chwyta się ich, jak tonący brzytwy.

Czemu przypisać to uporczywe zamiłowanie publiczności do nadzwyczajnych akcesorjów sprytnych wynalazców? Zdaje mi się, że przyczyn tego smutnego zjawiska doszukiwać się musimy w zamierzchłej przeszłości. Upodobania do wszystkiego, co nieznane, tajemnicze, co wzbudza jakiś mistyczny, nieuchwytny lęk, jest wrodzone człowiekowi. I dlatego każdy wróżbita i znachor otacza swój zawód aureolą tajemniczości. Gdyby znalazł się znachor, któryby nie uciekał się do zamawiań i zaklęć, napewno straciłby kredyt u publiczności, a wraz z nim trzy czwarte swych klijentów. Oto dlaczego prosty chłop, na którego działa cały ten arsenał tajemniczości, zawsze chętniej zwróci się do znachora, aniżeli do lekarza.

U mieszkańców miast kult czarnej magji uzewnętrznia się w subtelniejszych formach. Tam zamawianie, tu zdmuchiwanie piór, tam amulet na sercu, tu szklanka wody na przeponie brzusznej i ołówki na napiąstku. Forma mniej pierwotna, w duchu czasu, ale istotą rzeczy ta sama tu, co tam. Świetnie o tem mówi Nietzsche. „Kto wie, że jest głębokim, stara się o jasność. Kto chce tłumowi zdawać się głębokim, stara się o ciemność. Bo tłum uważa za głębokie wszystko, czego



dna zobaczyć nie może: jest tak trwożliwy i tak niechętnie wchodzi do wody". Na dobro publiczności przyznać trzeba, że liczba zwolenników czarnej magji topnieje jednakże z dnia na dzień i blizka jest już może chwila, gdy ołówki służyć będą wyłącznie do celów wskazanych przez fabrykanta, a poczciwa piłka gumowa zadowoli się rolą zabawki naszych pociech.

Nie tylko metody, których powodzenie opiera się na udawanej tajemniczości i sztuczkach magicznych, zasługują na potępienie. Są i takie, które jakkolwiek nie mają nic wspólnego z szarlatanerją, oparte są na chwiejnym gruncie i dlatego nie tylko nie zbliżają, ale oddalają od upragnionego celu. Metody te, niby domki z kart, rozpadaja się przy pierwszym podmuchu życia, a z kunsztownych powietrznych budowli pozostają tylko wspomnienia. Na miejscu jednego gmachu wznosi się drugi, a wkoło aż trzeszczy od wzajemnych szturchańców i połajanek. Hałas, tupanie, zgiełk, wrzask, wymysły... Wymysły wytworne, powiedziałbym muzykalne, począwszy od cichego, za plecami, piana, a skończywszy na bezceremonialnem, piorunowem fortissimo.

Publiczność śpieszy z pomocą to tu, to tam; gasi pożar w jednem miejscu, lecz ten wybucha w innem; tępi szarańczę w swojej zagrodzie, a ta przenosi się do sąsiedniej, — aż wreszcie ta sama publiczność, znużona i zniechęcona niewdzięczną i bezskuteczną walką, znajduje cichą przystań w uznaniu wszelkich metod za doskonałe i równie odpowiadające celowi: wszystkie drogi prowadzą do Rzymu — oto filozoficzne uogólnienie.

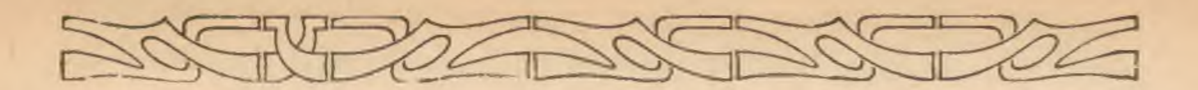
Wszystkie metody są dobre byleby prowadziły do celu. Twierdzą, że ta metoda jest lepsza, która jest prostsza, a Kuno Fischer utrzymuje, że nie każda prosta droga jest najkrótsza, a więc wszystkie metody są dobre. Przecie do Rzymu można jechać i na Paryż, nawet przez Pekin, można dojechać końmi, a nawet dojść pieszo — byleby starczyło chęci. Tak utrzymuje jedna część publiczności; ale większość nie utrzymała się na tym mocnym gruncie optymistycznych uogólnień — w ostatnich czasach nastąpił zwrot w kierunku przeciwnym z jednej ostateczności publiczność wpada w drugą. Od pogodnej, pełnej optymizmu wiary w skuteczną celowość wszelkich niemal systemów, publiczność przychodzi do posępnego, pesymistycznego wniosku o wartości wszystkiego bez wyjątku w tym zakresie i zwala wszelkie metody na jeden wielki stos niepotrzebnych rupieci. Należy trzymać się, twierdzą pesymiści, tej metody, która nie uznaje żadnej, coś w rodzaju sofistycznego: „wiem tylko to jedno, że nic nie wiem". „Ignoramus et ignorabimus" — bierze się za dewizę i drogowskaz. Metoda hamuje i przytłacza swobodny rozwój osobnika, przeszkadza przejawom samodzielnej indywidualności, podcina skrzydła rwącemu się wzwyż talentowi, sprowadza do wspólnego mianownika i podciąga pod jeden strychulec ludzi o najróżnorodniejszych skłonnościach, o całej skali odmiennych właściwości i uzdolnień. A bas! metody i ich twórcy! Je m'en-fiche staje się hasłem ogólnem, a człowiekowi ze zdrowym rozsądkiem i myślącą głowa robi się nieswojo: cóż na Boga, czy to ja w Bedlamie, czy Bedlam we mnie? Spróbujmy, o ile się to da, rozpatrzyć w tym chaosie pojęć i twierdzeń.

(D. c. n.)

WACŁAW LEWANDOWSKI.

O poezji w grze fortepjanowej.

„Spotęgowany mechanizm w grze fortepjanowej usunie ostatecznie z muzyki całą prawdę odczucia" pisał Beethoven w listach do ucznia swego Ries'a. Nie należy słów tych tłumaczyć sobie, jako wypowiedzenie się Beethovena przeciwko rozwojowi techniki, lecz raczej jako wyraz obawy przed zmechanizowaniem sztuki od-



twórczej, wywołanem coraz większemi zadaniami, stawianemi wirtuozowi i coraz bardziej przeciwnemi prawdziwemu artyzmowi warunkami koncertowania.

W ostatnich kilkudziesięciu latach wydano tomy całe, traktujące o technice, o sposobach jej zdobycia o prawidłowem jej rozwoju i t. d. Niejedno zpośród tych dzieł ma poza sobą olbrzymią pracę przygotowawczą teoretyczną i praktyczną i bezwątpienia stać się może pożytecznym, a często nawet niezastąpionym towarzyszem pracy wirtuoza, nauczyciela i ucznia. Wspomnę chociażby „Naturalną technikę fortepjanową“ Breithaupta. Lecz technika w sztuce jest zdolnością ciała, by służyć duszy do wyrażenia jej nastroju. Przeto jeżeli chodzi o ogarnięcie całości kompozycji, o umiejętność wczucia się w nią, jednym słowem o opanowanie ideowej strony muzyki, to najczęściej liczyć możemy jedynie na naszą intuicję artystyczną, wspomaganą pewnym zbliżeniem się duchowym do kompozytora przez poznawanie jego bjografji, listów i charakteru środowiska, w jakim on żył i tworzył.

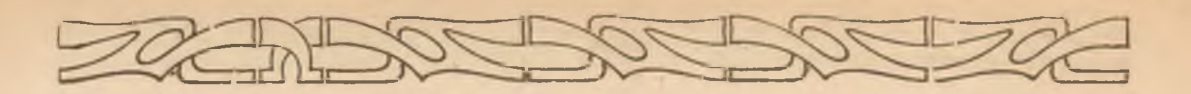
Bardzo ciekawą próbą dania pewnych wskazówek, jak wgłębiać się w niematerjalną stronę muzyki, daje prof. Józef Pembaur w dwuch dziełkach, zatytułowanych: „O poezji w grze fortepjanowej“ i „L. v. Beethovena Sonaty op. 31 Nr. 2 i op. 57“. Nie są to prace również wyczerpujące, jak np. wymienione dzieło Breithaupta, bo i trudniej jest o systematy i danie całokształtu w dziedzinie uczuć, wrażeń i umiejętności wczuwania się w cudzą psychę. Lecz zawierają one raczej szereg ciekawych spostrzeżeń, rezultat studjów autora i są jakby bodźcem do zgłębiania ducha muzyki; a przeznacza je autor w przedmowie dla czytelników wrażliwych i entuzjastów, gdyż tylko wśród takich artystyczne podniety przynosić mogą kwiaty i owoce.

Przytoczę pokrótce myśli prof. Pembaura.

Poezją jest umiejętność przedstawienia uczuć przez myśli, zawarte w słowach. Formę słów rozszerzyć można jednak na koloryt, kamień, dźwięki. Określenie „poetyczny“ stosować można dopiero wtedy, gdy mamy do czynienia z uczuciami, myślami i formami, podległemi pewnym prawom etyki i estetyki. Właściwą ojczyzną poezji jest kraina uczuć, więc dopiero przy dużym stopniu wrażliwości na piękno natury i sztuki i wszelkich przejawów życia zdolni jesteśmy przeżywać nastroje poetyckie. Przeżywając jednak takowe nie powinniśmy dać się odurzać ich czarownemu zapachowi. Forma, w którą przyoblekamy jakiś nastrój poetycki, musi być też nawskroś artystyczną — panować w niej musi jednolitość przy najskrajniejszych nawet kontrastach i kontrasty przy zupełnej jednolitości dzieła. Porównać to można do sprzeczki, która powoduje pewne napięcie, ale nie zerwanie.

Muzyka jest może najbardziej podatną do poezji ze wszystkich sztuk pięknych. Więc też każda kompozycja, czy reprodukcja, wykonana jedynie zapomocą pracy umysłowej, bez współdziałania uczucia, jest zupełnie pozbawioną pierwiastku poetycznego i nie wywiera na nas głębokiego wpływu. Stanowczo zamało bierzemy obecnie pod uwagę punkt widzenia etyki przy artystycznym czynie! Jeżeli ganimy bogacza, trwoniącego swe środki na cele złe i szkodliwe, czemu zachwycamy się wirtuozem, nadużywającym swej umiejętności? Wychowanie nawskroś poetyckie często sprzeciwia się praktycznym dążeniem życia obecnego, tym więcej więc cierpieć musimy, im więcej się zbliżymy do naszych ideałów. Odtwórcy mają najwięcej możności bezpośredniego oddziaływania na życie psychiczne; narówni więc z kapłanami kościoła, powinni kapłani sztuki móc wziąć na siebie najpiękniejsze zadanie prowadzenia dusz ludzkich. To byłoby naprawdę klasycznem wychowaniem artysty; bo klasycznem jest co dobre, prawdziwe, czyste, wielkie i pełne poezji, a nie to co przyszłe pokolenia zatrzymują z dawniejszych czasów.

Mówiąc o programowości w muzyce, nie należy jej rozumieć jako narzucanie takiego lub innego tłumaczenia słowami lub obrazami tworzących ją dźwięków. Posiada ona najsłodsze i najbardziej gorzkie zarodki uczucia; odtwórca powinien wczuć się w nie i przefiltrować przez własną duszę — aby rozwinęła się do postaci kwiatów — ich wonią danem jest napawać się słuchaczowi. W ten sposób muzyka podniecać może do twórczego czynu i w tym znaczeniu jest programową. Połączenie zaś kompozycji z jakimś realnem programem może najwyżej ułatwić uchwycenie uczuć, które ułatwi uchwycenie odpowiedniego do niej nastroju odtwórcy i słuchaczowi. Mylnem jest mniemanie, że muzyka jest sztuką ogólnie zrozumiałą — oddziaływa ona bez-



wątpienia na każdego, lecz wrażenie bywa często bardziej fizycznej, niż psychicznej natury. Aby ją móc odczuwać, trzeba nauczyć się rozumieć zasadnicze składowe jej części: melodję, rytm, metrum i harmonję, oraz rozróżniać odmienny charakter różnych tonacji. Nadzwyczaj ciekawie tłumaczyć sobie możemy modulacje i ogólny nastrój kompozycji, odczuwając poszczególne tonacje w kolorach. C-dur zawiera w sobie kolory najbardziej obojętne; rozwijają się one przez bemolowe tonacje w lila, niebieski i fjoletowy i przez krzyżykowe — w zielony, żółty i czerwony, łączą się zaś w mieniącym się Fis-Ges. Jako przykłady cytuje autor f-mol „Nocy“ Schumanna, A-dur „Pieśni wiosennej“ Mendelssohna i Fis-dur Barcarolli Chopina.

Po przedstawieniu swego credo w dziedzinie techniki fortepjanowej porusza jeszcze prof Pembaur w swym pierwszym dziełku kwestję gry objektywnej i subjektywnej — i, omawiając ją, dochodzi do rezultatu, że obydwa te pojęcia nietylko że się nie wykluczają, lecz przeciwnie stanowią całość i wtedy dopiero odtwórca stoi na wysokości zadania, jeżeli zdolny jest wczuć się tak głęboko w utwór muzyczny, że może go oddać zupełnie objektywnie w swym najgłębszym subjektywiźmie.

Odczucie poezji życia, brzmienia fortepjanu, gry, własne uzdolnienie w kierunku odtwórczym — wszystko to łączyć się powinno w wielkim zapale i zachwycie nad kompozycją, której odtwórcami być mamy.

Jakby dopełnieniem „Poezji w grze fortepjanowej“ Pembaura jest pełna nastroju analiza dwuch sonat Beethovena d mol i f mol, które mają wiele duchowego pokrewieństwa.

Gdy Antoni Schindler, skrzypek i kapelmistrz, pod wrażeniem tych dwuch sonat usłyszanych na zebraniu u Czernego, prosił Beethovena o danie mu klucza do zrozumienia tych arcydzieł, usłyszał w odpowiedzi wskazówkę, by przeczytał „Burzę“ Szekspira. Nie znaczy to bynajmniej, że Beethoven, tworząc te dwie sonaty, pisał ilustrację muzyczną do komedji Szekspira, lecz że pełen czaru nastrój tej ostatniej był podnietą do powstania tych dwuch przepastnych jak toń morska i pełnych zagadkowych głębi poematów.

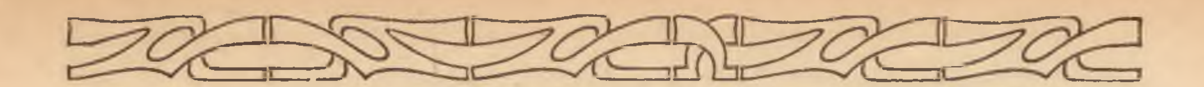
Że sonata d-mol nie jest zwykłą kompozycją w tej formie i że ma jakieś ideowe podłoże wskazuje już na to nieprzeciętna struktura pierwszej części. Niema w niej typowego przeciwstawienia dwuch tematów, lecz są trzy zasadnicze myśli muzyczne przeprowadzone raczej jako motywy przewodnie Szaroniebieskie jest tło tego pierwszego obrazu: obszary morskie spokojne, lecz pełne groźnej ciszy; na tym tle rozwijają się tematy Prospera, wywołującego burzę, Ariela — boga wiatru i statku miotanego burzą, a pełnego okrzyków przerażenia ginących na nim ludzi. Po pełnym dramatycznego napięcia przeprowadzeniu tych trzech tematów — kołyszą się fale do snu i budzi się cisza.

Spokojne jest morze w drugiej części. Skargi Ferdynanda, przeplatane chórem Ariela dwukrotnie ustępują miejsca córce Prospera, Mirandzie, uosobieniu kobiecości, do której całą swą wielką tęsknicę wyraził Beethoven w sonacie cis-mol.

Poezją morza jest część trzecia. Każda fala jest wolą, która po to powstaje, by ginąć, a niejedna po to jedynie zapieni się wyżej, by tym szybciej zostać pochłoniętą przez głębiny morskie — zestawienie kontrastów — fale wszechczasu.

Niebieskoczarne jest tło sonaty f-mol; wszystko, co w sonacie d-mol było specjalnem i osobistem, podniesione zostało tutaj do potęgi ogólności i elementu. Zamiast zewnętrznych wypadków „Burzy“ Szekspira rozgrywa się tutaj tragedja odwieczna duszy ludzkiej. Przyszłość, jako nierozwiązana nigdy zagadka, leży przed nami. Od czasu do czasu słychać pukanie losu (pokrewne z tematem symfonji c-mol). I rozwija Beethoven swój dramat poprzez cudowne odmiany części drugiej, potęgując coraz bardziej część trzecią — aż zapada się wszystko w orgjastycznym zawrocie zakończenia.

Pewnych danych, upoważniających do podobnego wykładu idei przewodnej w dziełach Beethovena, doszukuje się prof. Pembaur w pozostałych po Beethovenie pismach i w sprawozdaniach pozostawionych przez tych, którym danem było z nim obcować. Wspomniany już Schindler dowodzi, że wobec przygotowań do pełnego wydania swych dzieł, nosił się Beethoven z myslą zaopatrzenia każdego z nich w pewne wskazówki, dotyczące ich treści lub nastroju, dodając, iż dawniej ludzie



byli poetyczniejsi i sami umieli się w te rzeczy wczuwać. W teoretycznym podręczniku dla arcyksięcia Rudolfa objaśnia Beethoven zakończenie trybu minorowego akordem majorowem, jako radość następującą po cierpieniach, jako promyk słońca po deszczu. W rozmowie z angielskim pjanistą Charles Neate'em o symfonji pastoralnej odezwał się Beethoven, że przy komponowaniu ma zawsze w myślach jakiś obraz i podług niego opracowuje swe muzyczne pomysły. Idee przychodzą wywołane pośrednio lub bezpośrednio nastrojami, które u poety zamieniają się na słowa u niego na dźwięki i po pracy twórczej przybierają formę nut. Schumann, który w zasadzie był przeciwny programowości w muzyce i dowodził, że potrzeba tytułu źle świadczy o kompozycji, zapytuje, dlaczego Beethoven nie miałby myśleć o nieśmiertelności podczas chwil twórczych, dlaczego śmierć bohatera nie mogłaby go podniecić do stworzenia arcydzieła? Bezwątpienia, kompozytor nie siada do pracy z myślą, by ilustrować, lub wyrazić cośkolwiek dźwiękami, lecz niemożna niedoceniać przypadkowych wpływów i wrażeń z zewnątrz.

Prof. Pembaur daje nam te pełne nastroju obrazy w ślicznej formie przeplatanej rymowaną prozą, chcąc nimi ułatwić wczucie się w głębię beethovenowskiego natchnienia, a poświęca swe dzieło ludziom wznoszącym się nad poziomy. Czyni zaś to w sposób zupełnie odpowiadający słowom, jakimi go scharakteryzował W. Niemann w swoim Klavierbuch'u, że jest to najsubtelniejszy współczesny poeta fortepjanu z zachwycającą finezją w detalu.

M. J. PIOTROWSKI.

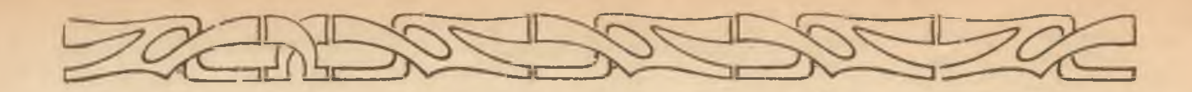
System Riemanna

jego historja, treść, zalety i wady w porównaniu z innemi systemami harmonicznemi.

(Ciąg dalszy).

Teorja generałbasu z łatwością się do tych nowych zasad zastosuje — prostota tych zasad bardziej nawet niż dawna wielogłosowość do niej pasuje — wkrótce też niepodzielnie prawie zapanuje system basu cyfrowanego jako religja panująca w teorji muzyki. Nie zwalczy jej praktyczne poszukiwanie ciekawych kombinacji i modulacji często harmonicznego prawie charakteru Gesualda kompozytora szkoły weneckiej zwanego ówczas księciem muzyki, daremne pozostaną dociekania teoretyczne i kompozycje Rameau'a i innych. W XIX dopiero stuleciu system Zarlina, poparty nowemi zdobyczami na polu akustyki muzycznej stanie, silny już teraz, do walki z systemem basu cyfrowanego.

Dzisiaj walka wre jeszcze. Dwaj bezsprzecznie dla mnie najwybitniejsi muzykolodzy współcześni d' Indy i Riemann, wypowiedzieli się za systemem, powiedzmy zarlinowskim. Cours de composition d' Indy'ego i Handbuch der Harmonielehre Riemann'a są dwoma zapewne najwybitniejszemi dziełami tego kierunku. W obozie systemu basu cyfrowanego zostały napisane podręczniki do dziś utrzymujące się w konserwatorjach: Traité d' harmonie napisana przez Rebera, zmarłego w Paryżu 1870 r. i wzorowana na niej, nas specjalnie obchodząca, nauka harmonji Żeleńskiego i Roguskiego (I wydanie zjawia się 1877 roku, II 1899) i wiele innych. Nakoniec na przełomie obu systemów stoją: podręcznik nauki harmonji Louis i Thuille'go dwu profesorów monachijskiego konserwatorjum, oraz podręcznik Rimskiego—Korsakowa, tego niedawno zmarłego wielkiego rossyjskiego kompozytora, zasłużonego wielce w teorji i praktyce muzyki orkiestrowej.



Harmonielehre Riemanna, według której kreślę niniejszą pracę, nosi datę 1906 r. (wydanie 4). Sam układ książki w ogólnych swych zarysach bardzo jest pokrewny z układem podręczników Rebera i Żeleńskiego. Układ ten da się ogólnie streścić do działów: 1) harmonja konsonansowa, 2) harmonja dysonansowa, 3) dźwięki obce w akordach i figuracje, 4) modulacje.

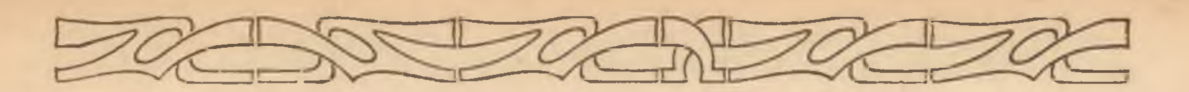
W podręczniku Żeleńskiego mamy bardzo niefortunną nazwę dysonansów sztucznych, przeciwstawionych dysonansom naturalnym. Nazwa dysonansów sztucznych dla akordów bardzo naturalnych np. f-a-c-d jest fałszywa. Natomiast podkreślę tu staranność w opracowaniu samej harmonizacji i melodji.

Podręcznik Louis i Thuille inaczej buduje swą książkę, rozbijając ją na 2 działy zasadnicze: 1) harmonji djatonicznej, 2) harmonji chromatycznej i enharmonicznej. 1) Trójdźwięki zasadnicze; T. D. S. oddzielone więc są od trójdźwięków zbudowanych na pozostałych stopniach gamy, 2) przewroty, 3) akord dominantowy septymowy, 4) trójdźwięki poboczne w dur i mol oraz akordy dysonujące, od nich pochodne, 5) tony obce w akordach, 6) modulacje, oczywiście djatoniczne. Rozdzielenie akordów T. D. S. od pozostałych trójdźwięków pokrewne jest już systemowi Riemanna. Analiza prawie jednoczesna akordów konsonansowych i dysonansowych od owych konsonansowych pochodnych, jest śmiałem odstępstwem od przyjętego porządku i przez autorów podręczników. pisanych w duchu systemu basu cyfrowanego i Riemana. W systemie Thuillego bardzo starannie opracowane są trójdźwięki wszystkich rodzajów gam minorowych, a więc doryckiego i dur-molu Cała też druga część książki, dotycząca harmonji chromatycznej i enharmonicznej, jest traktowana wyczerpująco, czego nie mogę powiedzieć o tej części książki Riemanna.

Rimskij-Korsakow naogół operuje terminologją stopni, przyjmuje jednak dla pierwszego stopnia nazwę toniki, czwartego subdominanty, a piątego — dominanty. Akordy zastępcze są traktowane przez niego bardzo powierzchownie; wprowadza między innemi kadencjami — kadencję frygijską, zaniedbaną w innych systemach harmonicznych — a popularną u Bacha, Haendla i tylu innych kompozytorów pierwszej połowy XVIII wieku, kadencję przez °S na +D. Układ jego książki różni się od ogólnie przyjętego typu tem, iż najpierw mówi o modulacji; a później o dźwiękach przejściowych. Porządek ten jest, zdaje mi się, słusznym, gdyż nauka modulacji jest integralną częścią harmonji, wtedy gdy nauka o nutach przejściowych jest raczej pomostem pomiędzy dziedziną harmonji i kontrapunktu, Rimskij Korsakow ustala, co powinien umieć kończący harmonję a ustala logicznie. jasno, pedagogicznie. Przedewszystkiem więc uczeń powinien umieć ściśle sharmonizować chorał, sfigurować go, dalej: swobodnie sharmonizować chorał i melodję świecką, nakoniec napisać zadanie modulacyjne, prelud 3 częściowy modulacyjny, oraz warjacje harmoniczne.

System Riemanna można nazwać dualistycznym. Akordom majorowym, zbudowanym na alikwotach górnych przeciwstawia akordy minorowe, zbudowane na alikwotach dolnych. Riemann w górnym dźwięku akordu minorowego widzi primę— analogicznie do primy w akordzie majorowym, którą widzi w dźwięku dolnym. Gamę minorową naturalną, można też przeciwstawić gamie majorowej, należy ją tylko prowadzić w dół i zaczynać od riemanowskiej primy potocznie zwanej kwintą akordu tonicznego (w a mol naprzykład od e). Układ półtonów w tej gamie jest analogiczny do układu półtonów w gamie majorowej. Kadencji majorowej z dominantą na tonikę odpowiada w minorze kadencja z °S na °T. Zaznaczę tu pewną niekonsekwencję w systemie Riemanna, niekonsekwencję w terminologji, idąc bowiem po linji konsekwentnej odwrotności systemów majorowego i minorowego, należałoby nazwać akord °S mol dominantą, a °D mol subdominantą; tak postąpił d' Indy. Riemann w tym wypadku okazał się od d' Indy'ego lepszym pedagogiem i mniejszym pedantem.

Z punktu widzenia ustosunkowania dur do mol system Riemanna nazwałem dualistycznym. Ideę trializmu przeprowadza Riemann w ustosunkowaniu, wewnątrz już majoru i wewnątrz minoru, akordów subdominantowych tonicznych i dominantowych. Naprzykład akord toniczny otoczony jest jakby akordami od niego pochodnemi, jemu pokrewnemi, jego zastępującemi. W tonacji C-dur do świata akordów tonicznych należą przedewszystkiem akordy mające z akordem C-dur dwa wspólne



dźwięki, a więc a-c-e i e-g-h, dalej c-es-g, nakoniec pokrewne temu ostatniemu w ten sam sposób akordy c-es-as i es-g-b. Dzięki ustaleniu tych pokrewieństw — prostą staje się kadencja złamana, rozwiązująca akord dominantowy, w C-dur G na akord toniki zmienionej As-dur lub na akord toniki paraleli A-mol. W obu primą będzie C.

Wprowadzenie funkcji pojęcia dominanty wstawionej jest w analizie harmonicznej wprost nieocenione. W sonacie waldsteinowskiej Beethovena na samym początku spotykamy się z dźwiękiem fis; systemem generał basu określimy go jako f podwyższone o $^1/_2$ tonu, system Riemanna to fis uważać będzie za dźwięk wchodzący w skład akordu dominanty wstawionej do dominanty d-fis-a; fis jest wytłumaczone jasno i przejrzyście; połączenie to — to kadencja autentyczna, a nie plagalna, jakby wynikało z analizy tego fis jako podniesionego f. Bardzo też trafnie analizuje Riemann akord oparty na dźwięku dominantowym z kwartą i sekstą.

Riemann widzi w nim akord zastępczy dominantowy: c i e to dysonanse rozwiązujące się na konsonansowe h i d. Czasem i oktawa może stać się dysonansem $D^8{}_6{}^7{}_5$ tonika. Oprócz akordów konsonansowych w światach T. D. i S. spotkamy akordy dysonansowe to jest akordy konsonansowe, do których dorzucone są dysonujące 6 i 7. Zamiast skomplikowanej budowy siedmiu akordów septymowych djatonicznych mamy jasno ustalone akordy T. D. i S. z dodanemi sekstami i akordy T. D. i S. z dodanemi septymami. W minorze budowa akordów dysonujących jest analogiczna majorowi, dorzucić 6 i 7 musimy tylko u dołu akordu. Alteracja jest postawiona u Riemanna prosto i jasno, niestety rozdział ten jest zbyt pobieżny, natomiast alteracja opracowana jest dokładnie i starannie, choć nieco zbyt teoretycznie.

W całości system ten jest konsekwentny, usprawiedliwiony naukowo — przejrzyście postawiony — i jeśli nawet pedagogicznie mający poważne braki, to w analizie harmonicznej jedyny stojący na wysokości nauki i wymagań skomplikowanej twórczości harmonicznej współczesnych kompozytorów.

Obok zalet ma system Riemanna i wady. Przedewszystkiem Handbuch jest dla mnie raczej dziełem naukowem niż podręcznikiem szkolnym. Styl Riemanna jest ciężki, okresy długie, nużące. System minorowy naukowo postawiony jest dobrze, pedagogicznie, szczególnie dla początkujących, przywykłych do potocznego nazywania primą dźwięku dolnego akordu — bardzo niepraktyczny.

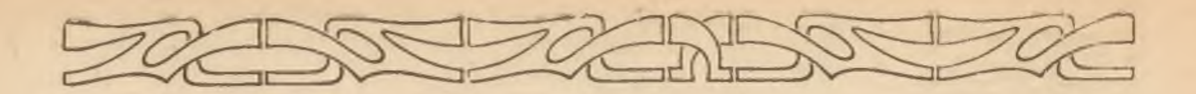
Dział nut przejściowych jest, jak już to nadmieniłem, opracowany zbyt pobieżnie. Thuille temu rozdziałowi, przygotowawczemu do studjów kontrapunktycznych, na 381 stron poświęca stron 236, Reber na 269 — 140, a Riemann stron 40 na ogólną objętość książki stron 230.

Zagadnienie swobodnej harmonizacji melodji jest wprost u Riemanna pominięte. Riemann nie podaje ani ładniejszych melodji nieswoich, ani też nie ustala pewnych praw, któremi uczący powinni się kierować przy harmonizacji swobodnych melodji. Melodje Riemanna nie należą do pięknych myśli muzycznych, są sztywne i wyszukane. Przykłady jego częstokroć są wprost niemuzykalne. Rozumiem, że przykłady stworzone do rozwiązywania trudności technicznych, ładne być częstokroć nie mogą, gdyż muzyka, tracąc swobodę, traci wiele ze swego uroku, tymniemniej jednak uważam, że wyłączne karmienie uczniów monstrami muzycznemi pedagogicznie jest złe, albowiem może wytworzyć wprost fałszywą estetykę muzyczną.

Przeciwstawienie majoru minorowi da się streścić do przeciwstawienia gamy majorowej gamie minorowej, kadencji majorowej — kadencji minorowej. Gamie C-dur w górę przeciwstawimy naturalną minorową od e w dół gamę A-mol. Kadencji w C-dur z G na C przeciwstawimy w A-mol kadencję z d na a (wymieniam dźwięki dolne akordów). Kadencja majorowa ma charakter bohaterskiego zakończenia, raczej przerwania utworu muzycznego, dlatego też zapewne klasycy, kończący swe utwory piano, tak często używali akordu dominantowego opartego na primie tonicznej (zakończenie mające charakter powolnego zamarcia dźwięku).

(D. n.)



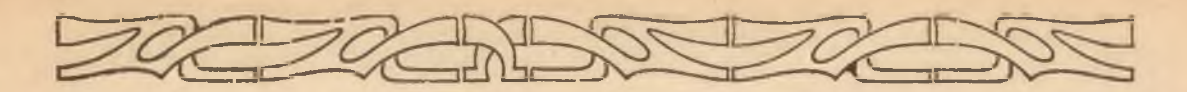
Korespondencje.

Łódź, w październiku.

Sala koncertowa, w której koncentruje się cały ruch muzyczny, otworzyła przedwcześnie swe podwoje dla niezbyt fortunnej próby nowej agencji teatralno-koncertowej w Warszawie, bo przed rozpoczęciem się właściwego sezonu koncertowego. Pierwszy z tego cyklu wieczór nie osypał się zbyt bujnem kwieciem powodzenia, ponieważ miał charakter bezplanowej przypadkowości. Wystąpił świetny tenorzysta opery stołecznej p. Ignacy Dygas z programem, składającym się z drobnych, banalnych utworów, wespół z p Stanisławem Zmigryderem który subjektywizm swój posuwa tak daleko, że wykonywane przezeń utwory fortepjanowe zmieniają nietylko swoją fizjognomję, ale i swój charakter. O wiele szczęśliwszy był drugi wieczór, urządzony staraniem powyższej imprezy, z udziałem Józefa Śliwińskiego, którego publiczność nasza przywitała bardzo serdecznie po długiej bo prawie dziesięcioletniej jego niebytności w Łodzi Śliwiński wystąpił tu w krótkim odstępie czasu dwukrotnie. Po wybitnych tytanach fortepjanu, rozbijających jęczące klawjatury, po szybkobiegaczach, sprawiających prysznice dźwiękowe i olśniewających sztuczkami wirtuozowskiemi ku uciesze galerji — gra Śliwińskiego wydała się nam orzeźwiającym nektarem z czystej krynicy artyzmu. Wielkości mistrza odpowiadały godnie i programy, na które złożyły się utwory wielkie treścią i formą, jak Sonata op. 111 Beethovena, Davidsbündlery Schumanna, Sonata H-mol Liszta, no i Chopin, w interpretacji którego artysta umie sięgnąć do wnętrza trzew i — zatargać".

Główny kierunek życia muzycznego spoczywa w rękach instytucji Ł. O. S. (Łódzkiej Orkiestry Symfonicznej), zrzeszonej z ruchliwą imprezą koncertową Alfreda Straucha, który w urządzaniu koncertów, cieszących się stałą frekwencją, wyrobił sobie zasłużone zaufanie zarówno u występujących artystów jak i publiczności. Tak więc faktyczny sezon koncertowy z muzyką symfoniczną, przepleciony występem Węgrzyna i prof Melcera, rozpoczął się dnia 7 października. I koncert symfoniczny Ł. O. S. pod dyr. Bronisława Szulca odbył się z udziałem Ign. Dygasa, który fragmentami z Walkirji i Lohengrina zrehabilitował poprzedni swój występ, zjednywając sobie zasłużony poklask i serdeczne przyjęcie. Orkiestra zainaugurowała sezon, poświęcając wieczór twórczości Beethovena z wstępnym słowem Cezarego Jellenty „O muzyce symfonicznej". Wykonanie 5-ej symfonji nie odbiegało od przeciętnej pospolitości, co wytłumaczyć się daje zmanierowaniem się orkiestry, grającej przez cztery letnie miesiące w Ciechocinku *na powietrzu*. Na II koncercie Ł. O. S. dyr. Br. Szulc poprowadził „Patetyczną" Czajkowskiego, która przestała już być tą nigdy niezawodzącą *piece de résistance* koncertowego programu.

Gwoździem wieczoru był współudział znanej śpiewaczki p. Margot-Kaftalówny, która ujmowała wytwornością artystyczną i muzyczną kulturą. Umiejętność frazowania i ekspresja okupiły sowicie niektóre usterki głosowe. III koncert symfoniczny należał do tych, o których się zwykło mówić, że był „udany". Kierował nim wielce utalentowany dyrygent, p. Zdzisław Birnbaum, cieszący się sympatją naszej publiczności. Ósma symfonja Beethovena oraz „Uczeń czarnoksiężnika" Dukas'a złożyły się na program, który ponadto zawierał rzecz nową, a mianowicie koncert B-dur Bortkiewicza, dzieło nader interesujące i efektowne bądź przez oryginalną instrumentację bądź przez umiejętną strukturę i traktowanie solowego instrumentu w stosunku do palety orkiestrowej. Odtworzeniem tego koncertu zaprezentował się chlubnie młody pjanista, p. Józef Śmidowicz, wykształcony pod świetnym kierunkiem prof. Michałowskiego, od którego przejął przejrzystą perełkowatą gamę, lekkość i powiewność w pasażach oraz koronkową ornamentykę; p. Śmidowicz stara się pociągnąć słuchacza istotną treścią wykonywanego utworu i całością arty-



stycznie pojętą. Solowa część programu była nieco jednostronna i nie zawierała rzeczy głębszych, co trochę utrudnia bliższą ocenę artyzmu utalentowanego pjanisty. Wszystkie trzy koncerty zapełniły salę koncertową nader licznie, co jest dobrą wróżbą rozpoczętego sezonu.

F. Halpern.

Życie muzyczne w Warszawie w okresie czasu od 1/X 1914 r. do 1/X 1918 r.

Ze względu na wydarzenia wojenne kontakt z zagranicą w sezonie 1914/1915 był już zerwany całkowicie, wobec czego ruch muzyczny streszczał się do produkcji sił miejscowych i parokrotnych występów artystów eksportowanych z Rosji, z tych największym powodzeniem cieszył się Szalapin, oraz kwartet wokalny.

Większość koncertów symfonicznych prowadzona była przez p. Ozimińskiego. Poranki spoczywały w ręku p. Gużewskiego. Jako goście stawali przy pulpicie kapelmistrzowskim pp. Fitelberg, Dolżycki, Szulc, Wallek-Walewski, Birnbaum i Kenig. P. Fitelberg prowadził własny utwór p. t. „Druga rapsodja polska“.

Pod dyrekcją p. Ozimińskiego wykonane były symfonje Beethovena, Berlioza („Fantastyczna“) Schumanna, Hadleya („Cztery pory roku“), z kompozytorów słowiańskich słyszeliśmy dzieła: Cajkowskiego, Kalinnikowa, Rimskiego Korsakowa, Borodina, Dworzaka i Smetany.

Z kompozycji polskich wykonane były dzieła: Noskowskiego, Karłowicza, Szopskiego („Intermezzo“ z „Lilji“), oraz Tołkacza (Humoreska symfoniczna „Chochliki“). Z pjanistów największym cieszyli się powodzeniem prof. Melcer i Śliwiński. Ten ostatni wystąpił też z dużem powodzeniem w roli dyrygenta.

Prof. Melcer, poza parokrotnemi występami solowemi, wraz z P. Kochańskim wykonał szereg sonat skrzypcowych. Z innych pjanistów i pjanistek zanotować należy występy pp.: Jaczynowskiej, Meyerowej, Smidowicza, Radwana-Chluskiego, Wertheima, Żurawlewa i in. Wśród skrzypków poza prof. Barcewiczem dużem powodzeniem cieszyła się młodziutka skandynawska skrzypaczka Cecylja Hansen.

Szereg śpiewaków i śpiewaczek dopełnia listy solistów sezonu 1914/1915.

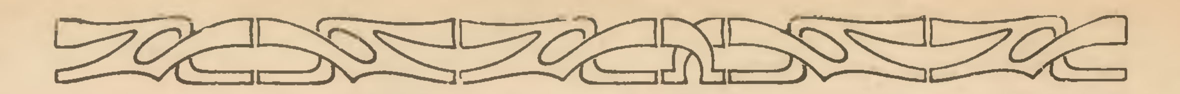
Sezon koncertowy 1915/1916 prowadził p. Gwizdalski, który na dyrygenta powołał p. Keniga. Atmosfera koncertowa tego sezonu była oziębła: publiczność mało się interesowała salą Filharmonji.

Programy poza zwykłemi nazwiskami przedstawicieli muzyki symfonicznej Beethovenem, Brahmsem, Czajkowskiem, Haydnem, Mozartem it.d. nie zawierały żadnych wyróżniających się rysów; wyjątek stanowiły: symfonja kameralna Ferrariego i symfonja organowa Guillmonta. Twórczość polską reprezentowali: Karłowicz, Kenig, Noskowski, Rytel, Wertheim; podnieść należy pierwsze wykonanie pięknego poematu Keniga „Kazimierz Wielki“ (orkiestra, chór mięszany i głosy solowe), Rapsodu na fortepjan i orkiestrę Wertheima, oraz oratorjum ks. Gruberskiego „Ave Maria“.

Oprócz p. Keniga przy pulpicie kapelmistrzowskim widzieliśmy często p. Wertheima, oraz gościnnie p. Rytla. Wielkie koncerty symfoniczne uświetnili swoim współudziałem: d'Albert, Backhaus, Friedmann (grał między innemi koncert Palmgrena) Burmester, Flesch i in. Z artystów miejscowych słyszeliśmy pp.: Melcera, Michałowskiego, Heintzego, Barcewicza, Dobosza, Golkowską, Rolę-Rakowiecką, Munclingra i cały szereg innych. Odbyły się też dwa koncerty berlińskiego chóru pod dyrekcją Br. Kittla.

Sezony 1916/7 i 1917/8, w sposobie prowadzenia, jak i co do jakości osiągniętych rezultatów, mało co różniły się wzajemnie. Pierwszy sezon prowadziło zrzeszenie orkiestry filh., drugi pp. Nietupski i Dłutowski. W całokształcie pracy brakowało szerszej koncepcji organizatorskiej oraz zapału i wytrwałości w przeprowadzeniu poważniejszych zadań muzycznych. Ilość utworów symfonicznych, pomijając dzieła zasadnicze, w sensie urozmaicenia programów i wprowadzenia dzieł nowych, była znikomo małą. Z powodu sytuacji, wytworzonej przez wojnę, soliści, aczkolwiek wybitni, w obu sezonach byli ci sami, a dyrekcje niezbyt troszczyły się o to, że powtarzali oni wciąż te same utwory w małych odstępach czasu.

W zakresie popularyzacji dzieł kompozytorów polskich należy odnotować wieczory, poświęcone twórczości Moniuszki (Sonety krymskie, muzyka do Widm (Dziady), uwertura „Bajka“, I-szy kwartet smyczkowy) Noskowskiego (Morskie oko, Step, pieśni solowe i chóralne). Karłowicza („Powracające fale“, „Odwieczne pieśni“, „Stanisław i Anna Oświecimowie“, „Rapsodja litewska“ i koncert skrzypcowy), Kazury („Młodość“ Smutna ziemia“, „Echa leśne“, wyjątki z opery „Bajka“ oraz pieśni), Wallek-Walewskiego („Zygmunt August i Barbara“, pieśni „Tęsknota, Miłość“, „Pory roku“ i „Gawęda o Pawle i Gawle“), Waghaltera („Polska uwertura“ poemat „Skarga“ i koncert skrzypcowy), Jotejki (wyjątki z opery „Grajek“). Interesujący był koncert urzą-



dzony staraniem Polskiego Klubu Artystycznego, a obejmujący dzieła: Brzezińskiego (polonez, ballada), Wertheima (symfonja E-moll), Melcera (koncert fortep. C-mol i 5 pieśni do słów Dehmla z akompanjamentem orkiestry, Rytla (Faun i Psyche); utworami dyrygowali kompozytorowie osobiście; publiczność okazała małe zainteresowanie, dając dowód obojętności w stosunku do przejawów współczesnej twórczości muzycznej. Wspomnieć należy jeszcze utwory Żeleńskiego (W Tatrach), Statkowskiego (Uwertura „Marja"), Różyckiego („Mona Lisa") oraz Keniga (symfonja № 2 F-dur, wykonana pod dyrekcją kompozytora).

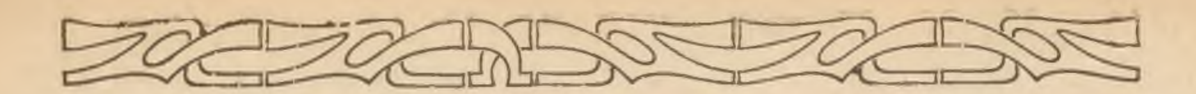
Z twórców obcych zwyczajem sezonów poprzednich zamieszczani byli na programach z niemców: Mozart, Händel, Beethoven (między innemi dany był cykl symfonji z prelekcjami p. Cezarego Jellenty), Haydn (podkreślić należy wystawienie oratorjum „Stworzenie Świata"), Mendelssohn, Schubert, Schumann, Liszt, Wagner (kilka wieczorów wypełniły wyłącznie jego utwory), Brahms, Mahler, Bruckner (symfonja Es dur), R. Strauss; z francuzów: Berlioz (z symfonją „Fantastyczną" na czele), Bizet, Ducas, Debussy: z rosjan: Czajkowski, Rimskij-Korsakow, Kalinnikow; z czechów: Smetana, Dworzak.

Stałym kapelmistrzem sezonów 1916/1917 i 1917/1918 był Z. Birnbaum; oprócz tego przy pulpicie kapelmistrzowskim stanęli gościnnie pp. Mazurkiewicz, Ryder, Melcer, Wallek-Walewski, Barcewicz, Wertheim, Kazuro i Szpak (ten ostatni zwrócił na siebie uwagę jako dobrze zapowiadający się młody talent kapelmistrzowski). Na koncertach w omawianych dwuch sezonach wystąpili: Hafgren-Waag (dobra śpiewaczka), Heim (śpiewaczka), Jadlowker, d'Albert, Backhaus, Landowska, Petri, Mackeben, Földesy, Huberman, Szuster (wiolonczelista), Flesch, Burmester, Kullenkampf-Post, Thornberg, Waghalter (skrzypek; grał między innemi koncert J. Waghaltera), bracia Feuermanowie (skrzypek i wiolonczelista): z wirtuozów miejscowych pjaniści: Melcer, Michałowski, Jarzynowska, Drzewiecki, Familjerówna: skrzypkowie: Barcewicz, Czapliński; wiolonczelista Eli Kochański; śpiewacy i śpiewaczki pp.: Kaszowska, Korolewicz Waydowa, Comte-Wilgocka, Polińska-Lewicka, Rola-Rakowiecka, Munclingr, Gruszczyński, Wierzbicki, Brusendorfowa, Wieniawa-Długoszowska, oraz cały poczet znanych już z występów solowych lub dopiero stawiających pierwsze kroki pjanistów, skrzypków, śpiewaków, śpiewaczek i t. d.

Sezon koncertowy 1918/1919 w Filharmonji Warszawskiej.

Tegoroczny sezon w Filharmonji rozpoczął się koncertem inauguracyjnym 2 października, który uświetnił swoim współudziałem prof. Melcer.

Nowa dyrekcja koncertów wespół z dyr. Zdzisławem Birnbaumem i radą artystyczną dokładają wszelkich starań, aby sezon, o ile na to pozwalają obecne warunki wojenne, wypadł pod każdym względem jaknajwspanialej. Pokrótce podajemy plan rozpoczętej kampanji, który w pierwszym rzędzie zapowiada cykl wielkich koncertów abonamentowych. Koncerty te, w liczbie dwunastu, uświetni swoim współudziałem szereg najwybitniejszych solistów współczesnych w tej liczbie pjaniści: Józef Śliwiński (koncert z jego współudziałem odbył się już 11 X), Rosenthal, Backhaus, Petri i Schnabel: skrzypkowie: Burmester i Flesch: śpiewacy: Jadlowker, Claire Dux i Lucille Marcelle-Weingartnerowa: wiolonczelista Földesy (grał już 25 X): wielkiemi datami koncertów abonamentowych będą wieczory, na których wystąpią w charakterze kapelmistrzów dwaj koryfeusze współczesnej sztuki muzycznej Ryszard Strauss i Feliks Weingartner. Niezależnie od wielkich abonamentowych odbywać się będą stale w każdy piątek koncerty symfoniczne. Koncertami abonamentowemi i piątkowemi symfonicznemi dyrygować będzie Zdzisław Birnbaum, pod którego dyrekcją będą się odbywały również w każdą niedzielę, mające już swą tradycję, koncerty popołudniowe. Środy przeznaczone są na koncerty nadzwyczajne i recitale. Do współudziału w koncertach pozaabonamentowych zaproszeni są, lub będą, pierwszorzędni wirtuozi obcy i polscy, w tej liczbie: d'Albert, Vecsey (skrzypek), Busch (skrzypek), Erika Morini (skrzypaczka), Józef Schwarz (pjanista), Józef Schwarz (baryton), Helena Schulz (śpiewaczka), Seweryn Eisenberger (pjanista z Krakowa), W. Kochański (skrzypek z Kijowa), Ottawowa (pjanistka ze Lwowa: koncert z jej udziałem odbył się już 6 X): do tego szeregu dodać należy nazwiska prawie wszystkich wirtuozów warszawskich z któremi w ciągu sezonu spotkamy się na estradzie Filharmonji. Angażując solistów zagranicznych i polskich, dyrekcja koncertów zwracała uwagę na jednostki, które w ostatnich czasach zjednały sobie zagranicą dużą sławę, u nas zaś są mało znane lub nieznane wcale: do takich należą: Vecsey (występował u nas kiedyś jako cudowne dziecko), Busch (wybitny skrzypek), Schwarz (pierwszy baryton berlińskiej opery nadwornej), Eisenberger, Dux (prymadonna opery berlińskiej), Schwarz (pjanista), Schnabel, Morini (fenomenalny talent) i in.



Programy koncertów obejmą dzieła polskie i obce, dawno lub wcale niegrane. Z nowości kompozytorów polskich usłyszymy koncert fortepjanowy Fr. Brzezińskiego, koncert fortepjanowy Białkiewiczówny, suitę F. Szopskiego, intradę i elegję P. Maszyńskiego, symfonję Lefelda i in. Poza tem wznowione będą utwory Fr. Brzezińskiego, Fitelberga, Guzewskiego, Karłowicza (wszystkie dzieła), Koniga, Melcera, Młynarskiego, Noskowskiego (wszystkie symfonje i poematy symfoniczne), Opieńskiego, Paderewskiego, Rożyckiego (wszystkie utwory orkiestrowe), Rytla, Szymanowskiego, Wertheima, Żeleńskiego i in.

Z dzieł obcych po raz pierwszy wykonane będą: Brucknera 5-ta symfonja (na dwie orkiestry), Mahlera 2-ga symfonja (z chórami), Nowaka poematy symfoniczne „O wiecznej tęsknocie" i „W Tatrach" (wykonane już 11/X), Regera „Warjacje" na temat Mozarta, na pierwszem zaś miejscu należy wymienić najnowsze dzieło R. Straussa „Symfonję alpejską" (wykonana będzie pod kierunkiem kompozytora). Ponadto wznowione będą dawno niegrane dzieła twórców niemieckich (Strauss, Reger, Liszt z symfonją „Faust" z chórami na czele (wykonana 25 b. m.), Hugo Wolff, Mahler, Bleyel, Bruckner, Busoni, Schillings), francuskich (Saint-Saens, d'Indy, Debussy, Ravel, Franck, Delius, Chabrier, Charpentier, Ducas, Faure), skandynawskich (Sibelius), rosyjskich (Rachmaninow, Głazunow, R. Korsakow, Strawiński), włoskich, czeskich etc. Niezależnie od tego odbędą się specjalne wieczory poszczególnych twórców, jak Debussy'ego, Regera, a z polskich: Karłowicza, Różyckiego, Melcera, Moniuszki (którego setną rocznicę urodzin obchodzić będziemy w nadchodzącym 1919 r.).

Na koncertach niedzielnych popołudniowych dane będą cykle symfonji Mozarta, Haydna, Beethovena, Schumanna, Schuberta, Czajkowskiego, Brahmsa i Noskowskiego.

Dużą atrakcją sezonu będą dzieła chóralno-orkiestrowe, nad których przygotowaniem pracuje z chórem filharmonicznym dyr. Birnbaum. Wystawione więc będzie w pierwszym rzędzie wspaniałe oratorjum Brahmsa „Requiem", dalej Schumanna „Manfred" (ze współudziałem artystów dramatu i solistów), do tego należy dodać wykonaną już 18 b. m. fantazję Beethovena na orkiestrę, chóry i fortepjan i „Hexenlied" Schillingsa. Pragnąc dzieł tej kategorji wystawić jaknajwięcej, dyrekcja koncertów zwróciła się do miejscowych zespołów chóralnych z propozycją wzięcia udziału w współpracy: w ten sposób wykonane będą: przedewszystkiem potężna „Missa solemnis" Beethovena, „Requiem" Berlioza, „Rapsodja" Brahmsa i „Pani Twardowska" Melcera.

W końcu nadmienić wypada, że wzorem sezonów ubiegłych w niedziele i święta w godzinach południowych odbywać się będą pod dyrekcją J. Ozimińskiego popularne poranki muzyczne ze specjalnym cyklem koncertów pedagogicznych dla młodzieży.

Orkiestra filharmoniczna zorganizowana jest w większej liczbie z grona członków Zrzeszenia orkiestry filharmonicznej, z dawniejszych przedstawicieli orkiestry Filharmonji, których wypadki wojenne zapędziły do Rosji, wreszcie z szeregu osób nowozaangażowanych.

* * *

Szczegółowe sprawozdanie z koncertów, które się już odbyły w b. sezonie w Filharmonji, z braku miejsca, podamy w następnym numerze.

KRONIKA.

= **Warszawa.** Z repertuaru operowego podkreślić należy wystawienie „Starej baśni" Żeleńskiego.

= Powrócił do Warszawy, po czteroletnim pobycie w Rosji, kapelmistrz p. Adam Dołżycki.

= **Weingartner** pracuje nad dwiema nowemi operami: Tytuł pierwszej: „Szkoła wiejska" (jednoaktowa, oparta na tle życia japońskiego), drugiej: „Mistrz Andrää". Z pod pióra Weingartnera wyszła w ostatnich czasach również muzyka do „Burzy" Szekspira.

= **P. Scheinpflug** napisał nowe dzieło p. t. „Rosa Zenoch" poemat melodramatyczny na wielką orkiektrę, chór żeński, głosy solowe z deklamacją.

= 12 września minęło sto lat od daty śmierci **Teodora Kullaka**, do którego uczniów należeli między innemi Ksawery i Filip Scharwenkowie, Moszkowski i in.

= Popularna książka Waltra **Niemanna** „**Klavierbuch**", obejmująca historję gry fortepjanowej od czasów najdawniejszych do obecnych, ukazała się w czwartem uzupełnionem i rozszerzonem wydaniu.

= **Wiedeńska opera nadworna** oddaje kierownictwo muzyczne w ręce Ryszarda Straussa.



Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Drukarnia Teofila Jankowskiego, Wspólna 54. — Telefon 266-07.